Applied Arts | Contemporary Art
M A K
Hauskatalog
M 93B
needed – accept it!

SEPARATABDRUCK AUS „KUNST UND KUNSTHANDWERK“
JAHRGANG XVI

DAS PORZELLANZIMMER AUS DEM BRÜNNER PALAIS DUBSKY IM ÖSTERR. MUSEUM

BESPROCHEN VON

JUL. LEISCHING UND JOS. FOLNESICS

WIEN 1913
AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

Keramik
II
135 /M 93 B

87.887

SEPARATABDRUCK AUS „KUNST UND KUNSTHANDWERK“
JAHRGANG XVI

DAS PORZELLANZIMMER AUS DEM BRÜNNER PALAIS DUBSKY IM ÖSTERR. MUSEUM

BESPROCHEN VON

JUL. LEISCHING UND JOS. FOLNESICS

WIEN 1913
AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

PORZELLANZIMMER AUS DEM PALAIS DUBSKY IN BRÜNN

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI

DAS BRÜNNER PORZELLANZIMMER AUS DUBSKYSCHEM BESITZE* VON JULIUS LEISCHING-BRÜNN

AS im Frühjahr 1902 zum erstenmal publizierte** Alt-Wiener Porzellanzimmer im Dubskyschen Palais in Brünn hat seinen Einzug in die wissenschaftliche Literatur merkwürdig spät gehalten, trotzdem Brünn immer als Vorstadt von Wien galt.

Die mannigfachen Rätsel, die seine Entstehung und Anlage und sein Aufstellungsort bieten, haben dann auch in dem seither verflossenen Jahrzehnt leider von keiner Seite eine befriedigende Lösung gefunden.***

Erst der Verkauf und die Abtragung der Wandverkleidungen mit ihrem charakteristischen Porzellanbelag, als deren Herstellungsort schon in jener ersten Veröffentlichung die Wiener Fabrik in der Zeit um 1720 bis 1730 festgestellt wurde,† hat es ermöglicht, durch genaue Untersuchung der Schnitzereien und Porzellane neues Licht in die Geschichte dieses prächtigen Raumes zu bringen.

Die erste und wichtigste Aufgabe ist es, die bauliche Anlage zu prüfen, da über das Alter und die Herkunft kein Zweifel mehr sein konnte.

Das im Herzen der Stadt befindliche Haus, in dem sich unser Raum bisher befand, trägt die Nummer 3 der Rudolfsgasse, wo sich die Besitzer des Baugrundes nach den städtischen Losungsbüchern bis zum Jahre 1477 zurückverfolgen lassen. 1560 tritt in der Reihe der Bewohner allerdings eine Lücke ein. Offenbar ist der Besitz in die Hände eines Adeligen übergegangen, war infolgedessen von städtischen Abgaben befreit und fehlt deshalb in den städtischen Losungsbüchern bis zum Jahre 1614. Unter seinen nunmehrigen Besitzern Sedlnitzky war das Haus so baufällig geworden, daß der Rat von Brünn sich 1651 veranlaßt sah, auf dessen Wiederherstellung zu dringen, da es sonst von der Stadtverwaltung eingezogen würde. 1692 strebt Wenzel Sedlnitzky die Erwerbung des Nachbarhauses aus Ullersdorfischem

* Das Alt-Wiener Porzellanzimmer aus dem Palais Dubsky in Brünn wurde im Herbste 1912 für das k. k. Österreichische Museum erworben. Daß das Zimmer Österreich nicht verloren ging, war in erster Linie den vielfachen Bemühungen der Direktion des Brünner Erzherzog Rainer-Museums zu verdanken, die es sich seit Jahren angelegen sein ließ, den Verkauf in das Ausland zu verhindern. Da der vom Besitzer geforderte Kaufpreis die dem Brünner Museum zur Verfügung stehenden Mittel überstieg und dieses deshalb vom Ankauf absehen mußte, hat dessen Direktion sich besondere Verdienste erworben, indem sie rechtzeitig die entsprechenden Verhandlungen mit dem Österreichischen Museum einleitete und diesem dadurch ermöglichte, alle zur Erwerbung des wertvollen Objektes nötigen Schritte zu unternehmen. Die Direktion des k. k. Österr. Museums.

** Julius Leisching, Das Porzellanzimmer im Graf Guido Dubskyschen Palaste zu Brünn. Druck von W. Burkart, Brünn, 1902.

*** A. Prokop hat später (nach Chambrez) wohl auf die Czobor als ehemalige Besitzer des Porzellanzimmers hingewiesen und ohne Quellenangabe mitgeteilt: „Dieses Kabinett soll die Piatische Familie aus der Konkursmasse des Grafen Czobor für 30.000 Gulden erkauft haben." (Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. 1904. Band IV, Seite 1205.)

† A. a. O., Seite 15.

Abb. 1. Wappen der Piati von Tirnowitz

Besitz an, was der Rat verweigert. Mit dem XVIII. Jahrhundert trüben sich die Quellen, die über den Besitz Aufschluß geben könnten. Nach der im Stadtarchiv aufbewahrten handschriftlichen Häuserchronik wäre das Haus 1724 Eigentum des Gottfried von Freienfels gewesen; für 1744 weist es der Kaminkataster einer Frau von Rummerskirch, vorübergehend auch dem Grafen von Oppersdorf, 1748 dem Fürsten Karl von Liechtenstein zu.

Demgegenüber ist festzustellen, daß laut einer Eintragung des Grundbuches Ritter Wenzel Maximilian von Kriesch, kaiserlicher Rat und königlicher Vize-Landeskämmerer von Mähren, dieses Haus am 9. Juni 1724 an die Gräfin Marie Antonia von „Zobor", Frau auf Göding, geborene Fürstin von Liechtenstein, verkauft hat. Die Käuferin besaß damals schon das Nachbarhaus und bezahlte für das soeben neu erworbene — „auf dem sogenannten großen Platz ohnweith der Marianischen Ehren Saulen" — 5500 Gulden.

Man könnte aus diesem Hinweise schließen, daß es sich bei jenem Hauskauf um ein anderes Gebäude gehandelt habe. Indessen steht auch das Haus Rudolfsgasse 3, von dem wir hier zu sprechen haben, als zweites neben dem Eckhaus so nahe von der Mariensäule, daß jenes „ohnweith" ungezwungen auch auf den heutigen Dubsky-Palast zutrifft. Da die Adelshäuser, wie erwähnt, der Stadt keine Abgaben zu leisten hatten, können uns die Losungsbücher keinen weiteren Aufschluß gewähren.

Sieben Jahre nach jenem Hauskauf war der erste Gemahl der Gräfin Maria Antonia, Graf Czobor, bereits tot, denn sie hatte 1731 in zweiter Ehe den Grafen Harras zum Manne. Das Grundbuch nennt sie „verehelichte Herzanin von Harras". Solange das Zimmer im Brünner Hause stand, war eine genauere Untersuchung der zum Teil schlecht beleuchteten Wandverkleidungen und insbesondere des hoch oben am finsteren Fensterpfeiler angeschraubten Wappens untunlich. Dieses Wappen (Abb. 1) wies wie die Familienüberlieferung auf die Piati, die nachweislich vor den Dubsky Besitzer dieses Hauses gewesen waren und ihnen nebst diesem samt seinem Porzellanzimmer auch die Güter zu Tirnowitz und Lissitz durch Heirat zugebracht hatten. Ich habe übrigens schon 1902 (a. a. O., Seite 14) die Frage offen gelassen, ob jenes Wappen nicht „etwa neuere Zutat ist wie eine

Abb. 2. Wappen der Czobor de Szent-Mihály

oder die andere der Vasen“. Erst bei der Abnahme der Zierleisten und des von ihnen gehaltenen Wappens erkannten Kollege Folnesics und ich sofort, daß es überraschenderweise nur mit Ölfarbe auf Porzellan gemalt ist. Die naheliegende Annahme, daß sich darunter ein anderes, älteres befindet, führte durch die von Folnesics vorgenommene nähere Untersuchung zur Entdeckung des Czoborschen Wappens* (Abb. 2), somit zu jener Familie, die sich, wie ich nachwies, schon 1724 im Besitze dieses Brünner Hauses befand.

Abb. 3. Hauptseite des Palais Dubsky in Brünn.
Hinter dem linken Fenster des Hauptgeschosses liegt der Raum, in dem sich bisher das Porzellanzimmer befand

Bevor wir jedoch deren Spuren folgen, sei in Kürze auf den Zusammenhang mit dem bisherigen Besitzer verwiesen.

Im Jahre 1744 tauchen die Piati in Mähren auf. Ein im mährischen Landesarchiv aufbewahrter Erlaß Maria Theresias vom 7. September 1744, auf den ich schon seinerzeit verwies, eröffnet dem königlichen Tribunal in Mähren, sie habe den Johann Georg Piati „auf sein allerunterthänigstes Bitten, und in gnädigster ansehung deren dem Publico von seinem Vatter, als durch Dreyssig Jahr zu Ofen in Hungarn gewesten Königlichen Administratore treü allerunterthänigst geleisteten Diensten, dann von den Supplicanten, bey denen vorgewesten feindlichen Einfällen in Mähren verschiedentlich erwiesenen Treüe halber“ in den Ritterstand erhoben nebst Verleihung eines ritterlichen Wappens und des Prädikates von Tirnowitz. Am 18. Juni 1745 überreicht Georg von Tirnowitz, nachdem er und sein Sohn Johann Karl in Brünn den Huldigungseid abgelegt hatten, den Revers. In demselben Jahre finden wir Johann

* Vergl. Neuer Siebmacher, Ungarischer Adel, T. 94.

Georg als Hauskäufer in Brünn; er ist 1757 gestorben. Am 11. Dezember 1759 gestattet ein k. k. Hofdekret den Brüdern Emanuel und Johann Nepomuk Piati von Tirnowitz die Ablegung des Huldigungseides bei der Brünner königlichen Repräsentation und Kammer.

Seit 1762 ist Emanuel Piati Besitzer des Hauses. Das Brünner Häuserverzeichnis von 1779 nennt nur den Namen „von Biati" als Eigentümer des Hauses; die heutige Rudolfsgasse hieß damals Neue Fröhlichergasse, unser Haus trug darin die Nummer 474 und bildete einen (heute vermauerten) Durchgang zu der noch heute so genannten Alten Fröhlichergasse.

Das Häuserverzeichnis von 1785 schreibt für dieses Haus „v. Beati", das von 1818 „Emanuel von Piaty".

Durch seine Tochter Antonia Emanuela Piati von Tirnowitz kam das Haus erst 1805 anläßlich ihrer Vermählung mit Franz Dubsky an dieses Geschlecht. Ihr Mann starb allerdings vor dem Schwiegervater, schon 1812 als Landrechtspräsident von Mähren und Schlesien und Oberstlandrichter von Mähren und wurde erst zwei Jahre vor seinem Tode von Kaiser Franz in den erbländischen Grafenstand erhoben in Rücksicht darauf, „daß er aus einer der ältesten Familien Böhmens und Mährens abstamme und bereits durch fünfunddreißig Jahre dem Staate mit anerkannter Auszeichnung diene". Seine Gemahlin errichtete ihm 1813 ein literarisches Denkmal* und starb erst 1843 mit einundsiebzig Jahren als Urgroßmutter des bisherigen Besitzers.

Wir kehren nun zu Maria Antonia von und zu Liechtenstein, der Gemahlin des Grafen Markus Czobor, zurück. Sie war Alleinbesitzerin von Göding, das 1692 durch Kauf an den regierenden Fürsten Johann Adam von Liechtenstein gelangt war. Ihr Sohn ist jener Graf Josef Czobor de Szent-Mihály, der als glänzender Kavalier, Spieler und Verschwender Aufsehen erregte. In Paris und Venedig wie in Wien ein großes Haus führend, war er, wie es scheint, bei Franz I. von Lothringen gern gesehen. Dafür spricht, daß der Kaiser ihm, als Czobor in Not geriet, eine Leibrente aussetzte. Als Besitzer von Göding, das ihm seit 1751 allein gehörte, dann von Pawlowitz in Mähren, Holitsch und Sassin in Ungarn, hatte der Graf immerhin die Möglichkeit zu einem glanzvollen und kunstfrohen Auftreten, an dessen anekdotenhaft ausgeschmückter Schilderung sich die älteren Wiener Lokalschriftsteller gütlich taten.** Gänzlich verarmt starb Graf Josef Czobor 1771 in Budapest. Hollitsch und Sassin waren schon 1749, Göding und Pawlowitz 1762 in kaiserlichen Besitz übergegangen.

So erfreulich es nun ist, daß es dank den freundlichen Bemühungen des Herrn Sektionsrates Adolf Anthony von Siegenfeld im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv gelungen ist, das unter dem Piatischen Wappen schlummernde,

* „Einige Familien-Nachrichten des Geschlechtes Dubsky von Trebomyslic, mit einer kurzen Lebensgeschichte und Charakter-Schilderung des ersten Grafen dieses Namens, zusammengestellt von Antonia Gräfin Dubsky, Freiin von Trebomyslic, für ihren Sohn." Brünn, 1813.

** Hormayr, Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst; Franz Gräffer, Wiener Dosenstücke, Wien, 1846, S. 242; Derselbe, Neue Wiener Tabletten, Wien, 1849, S. 1 ff.; Wurzbach, Biographisches Lexikon, 3. Teil.

Abb. 4. Fensterseite im Porzellanzimmer

in Emailfarben gemalte ältere Wappen als jenes der Czobor de Szent-Mihály festzustellen, so ist damit doch noch immer nicht der letzte Schleier gelüftet. Denn bei aller Hochachtung vor der Verschwendungskunst des Grafen ist

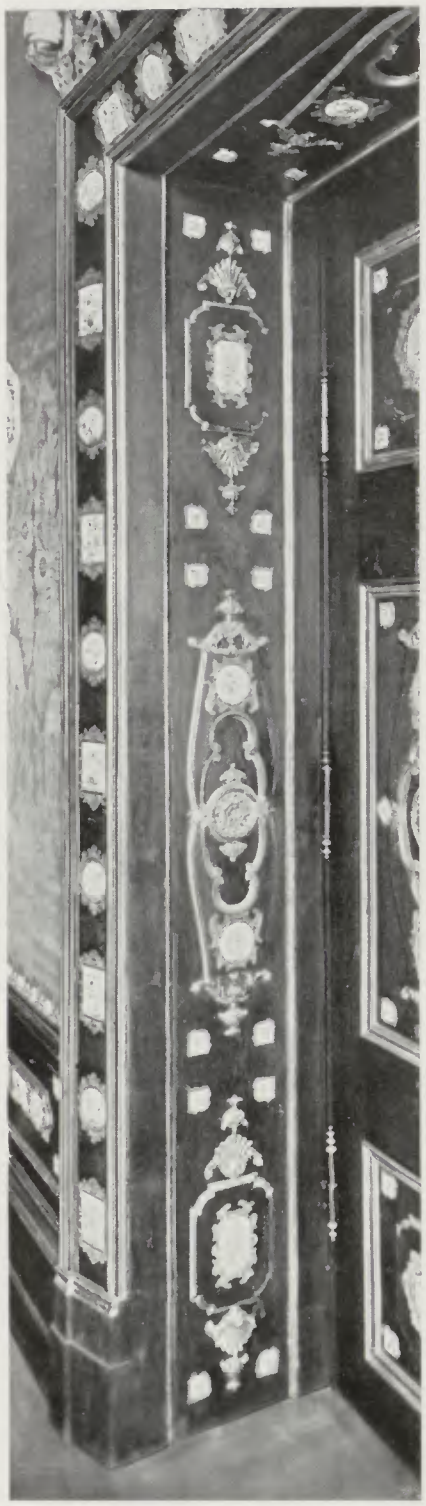

Abb. 5. Türverkleidung

kaum anzunehmen, daß er in der Lage war, dieses Zimmer zu bestellen. Die Czobor haben allerdings seit alters her hohe Stellungen bekleidet. Ein Nachkomme des ersten bekannten Ahnen Johann Chubor (um 1360), Michael Czobor, war in der Mitte des XV. Jahrhunderts Burghauptmann der Festung Ofen; Emmerich (1488—1500) Burghauptmann von Preßburg. Der Obergespan des Komitats Bodrog, Emmerich Czobor (1492—1515), hatte einen Sohn Caspar (1505—1540), der zu den Getreuen des Königs Ferdinand zählte. Ein anderer Emmerich (1572) ist Vizepalatin, wieder ein Emmerich 1625 Reichtagsablegat und 1630 Oberstmundschenk. 1652 wird Baron Valentin in den Grafenstand erhoben. Der 1692 verstorbene Adam Czobor war General, Markus — der Gemahl der Fürstin Maria Antonia Liechtenstein und Vater des eben erwähnten Josef Czobor — war Obersttürsteher. Mit Josef starb die Familie aus.

Durch seine und seines Vaters Beziehungen zum Hofe kann sonach als wahrscheinlicher angenommen werden, daß der seltsame Plattenbelag, der ja auf die früheste Zeit der Wiener Manufaktur zurückgeht, vorher schon andernorts in anderem, vielleicht kaiserlichem Besitze war, womit die schon vor elf Jahren von mir mitgeteilte Dubskysche Familienüberlieferung übereinstimmen würde.

Für eine solche Wanderung, die bei dem häufigen Umbau und wiederholter Veränderung der Inneneinrichtungen in dem baulustigsten aller Jahrhunderte nichts Auffälliges wäre, sprechen auch das Brünner Haus und die in Holz geschnitzten, reich vergoldeten Fassungen des Zimmers, die mit ihrem kostbaren Porzellanschmuck zu der Einfachheit des Gebäudes in keinem rechten Verhältnisse stehen.

Das Gebäude selbst (Abb. 3), nur aus einem siebenfenstrigen Hauptgeschoß und einem viel niedrigeren Obergeschoß bestehend, zeigt in seiner gegen die Rudolfsgasse gelegenen Stirnseite den Übergang vom Barock- zum Rokoko-

Abb. 6. Kaminecke im Porzellanzimmer

stil, jene Mischung überlieferter mit soeben modisch gewordenen Bau- und Zierformen, wie sie für provinzielle Bauten zu aller Zeit kennzeichnend gewesen ist. Das gedrückte Tor mit seinen plumpen Pfeilern und den schweren Balkonträgern gemahnt an barocke Vorbilder, mit den zwei Reliefs des Herkules und Merkur zu beiden Seiten des Einganges etwa an den Stadtpalast des Prinzen Eugen in der Wiener Himmelpfortgasse. Die Erinnerung an Fischer von Erlach war ja gerade in Mähren eine naheliegende. Damit kontrastiert aber der Aufbau mit seinen vielfach gebrochenen Fensterverdachungen, den Putten mit der Muschel auf dem Mittelfenster, den Laub- und Blumengehängen und dem Hauptgesimse in unzweideutiger Weise. Und das eiserne Balkongitter gehört zweifellos der Josefinischen Zeit an. Betreten wir nun das Haus, so läßt in der Einfahrt und im Treppenhaus nichts ahnen, was unserer im ersten Stocke harrt. Wir betreten von einem einfachen Vorraum zunächst

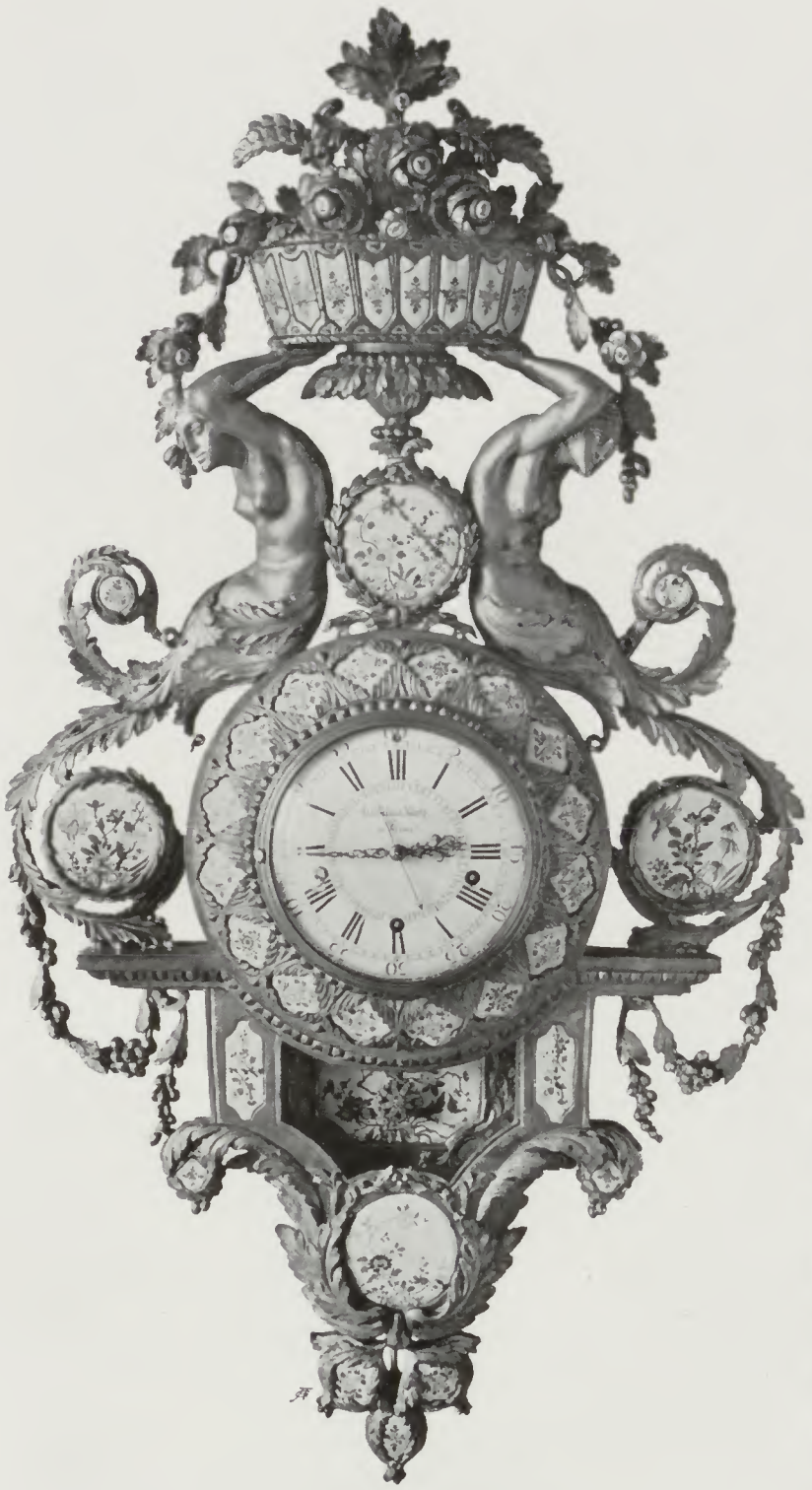

Abb. 7. Uhr im Porzellanzimmer

den hinter dem Balkon gelegenen dreifenstrigen Mittelraum und rechts von ihm das Porzellanzimmer.

Die Eigenart, ja das Einzigartige des Brünner Porzellanzimmers besteht in dem seltsamen Belag der Wände mit vielgestaltigen größeren und kleineren Porzellanplättchen, von denen manche an Dosendeckel erinnern. Mit Ausnahme der Wandbespannung aus gelbem Seidendamast gibt es keine Stelle im ganzen Raume, der nicht mit ihnen verziert, diesem Porzellanschmuck nicht untergeordnet wäre. Nicht bloß die hölzerne Sockelverkleidung der Wände, die Türaufsätze und Türfüllungen und der ringsum laufende reich geschnitzte Fries, sondern auch die schmalen Fensterumrahmungen (Abb. 4), die Bilderrahmen, alle Möbel bis herab zur Fußbank und den Spuckkästchen dienen eigentlich nur dazu, den Glanz und Wert dieser damals so kostbaren und hochgeschätzten neuen Erfindung ins rechte Licht zu setzen. „Indianische“ Zimmer, mit Lackarbeiten und Nephritschnitzereien, chinesischem und europäischem Porzellan erfüllte Räume waren ja seit dem

Beginn des XVIII. Jahrhunderts keineswegs eine Seltenheit. In reicheren Schloßanlagen durften sie kaum fehlen, und soviel davon auch zugrunde ging, so deutlich ist doch noch das Bild, das wir uns davon machen können.*

Aber gerade diese Anlagen unterschieden sich samt und sonders ganz wesentlich von unserem Brünner Porzellanzimmer. Bei Marot findet man die verschiedenen Aufstellungssysteme und die Entwicklung des Porzellanschmuckes als baulicher Dekoration klargelegt. Immer handelt es sich hierbei um Vasen und Deckelgefäße, Schalen und Schüsseln, nie um Plattenbelag. Er gruppiert sie zu einer Art plastischer Füllung über dem Kamin oder reiht sie auf einzelnen Konsolen an vortretenden Pfeilern und Lisenen übereinander, dann auch kredenzartig in mehreren Stockwerken, oder er benutzt sie umgekehrt nur als Rahmenmotiv, wie eine Perlenkette von Schalen, die eine Füllung, einen Spiegel und dergleichen umkränzen. Die üppigste Lösung stellt einen Kaminaufbau dar, mit Wandleuchtern aus Porzellan und Hunderten von Schälchen, die wie zu einer Illumination geordnet auf- und absteigende Linien, doch immer in strenger Symmetrie, bilden und die Unterschrift erhielten: Nouelles Cheminées faittes en plusieur endroits de la Hollande et autres Provinces du Dessin de D. Marot. Von Holland mit seinen tiefen Wandschränken, die man noch heute in altem Privatbesitz mit köstlichem chinesischen Porzellan und Delfter Faiencen gefüllt findet, schön geordnet und bei geöffneten Türen eine Wanddekoration erlesenster Art bildend, kam also die Sitte der keramischen

Abb. 8. Bildnis Kaiser Josefs II. in Holzrahmen

* Julius Leisching, a. a. O., S. 1—6.

Abb. 9. Pastellbildnis im Porzellanzimmer

Verzierung zu uns. Anfänglich bloß als kostspieliger Mittelpunkt, deshalb um den Kamin geschart, später bei wachsender Prunkliebe zu einem eigenen „Cabinet" gestaltet. Da beschränkt sich das Porzellan nicht mehr auf einzelne bevorzugte Stellen, sondern überzieht auf einem ringsum laufenden Gesimse, auf der Fenster- wie auf der Kaminwand alle Flächen; doch immer nur mit Vasen mannigfaltiger Gestalt und Deckelnäpfen.

Für das Brünner Porzellanzimmer muß es deshalb ein anderes Vorbild gegeben haben. Ich glaube es in einem Raume des Schönbrunner Schlosses gefunden zu haben.

Dieser Raum ist das schöne Lackzimmer. Es gehört zum großen Fremdenappartement im ersten Stock und blickt mit seinen beiden Fenstern auf der Rückseite des Schlosses gegen den Garten. Seine Wände sind mit ungewöhnlich großen Lackmalereien bedeckt, die von feingeschnitzten vergoldeten Rokokoleisten umrahmt werden. Aber auch die Decke erhielt in den vergoldeten Stuckverzierungen chinesische Lackfüllungen auf Holz, acht größere Felder mit Landschaften in Schwarz und Gold. Nun sind diese wappenförmigen größeren Felder durch Doppelfestons verbunden, die in vergoldeter Holzschnitzerei kleine kreisrunde Plättchen tragen, je fünf in jedem Feston.

Diese Plättchen, die die Stelle von Blüten oder Früchten einnehmen, bestehen seltsamerweise auch aus Lackmalerei und erinnern auf das lebhafteste an den Porzellanplattenbelag unseres Dubsky-Zimmers. Der Ausbau des Schönbrunner Schlosses begann unter Maria Theresia 1744 und war binnen sechs Jahren vollendet. Die innere Ausstattung, die jedenfalls in den fünfziger Jahren vor sich ging, konnte also sehr wohl als Vorbild für das Brünner Porzellanzimmer dienen, wenn man annimmt, daß die Porzellan-

fabrik ein größeres Lager solcher Platten aus früherer Zeit noch besaß.

Übrigens war das Dubskysche Zimmer nicht das einzige in seiner Art. Merkwürdigerweise gab es auch außerhalb Österreichs, in der Eremitage bei Bayreuth, eine, wie es scheint, verwandte Anlage.

Im Jahre 1715 hatte hier, kaum eine Stunde von Bayreuth entfernt, Markgraf Georg Wilhelm den Bau eines Jagdschlosses begonnen, das 1736 der Markgräfin Wilhelmine von ihrem Gemahl Friedrich als Geburtstagsgeschenk überlassen und von ihr ausgebaut worden ist. Wilhelmine, eine Schwester Friedrichs des Großen von Preußen, hat nun in ihren Memoiren diesem Lieblingssitz eine eingehende Schilderung gewidmet.*

Abb. 10. Pastellbildnis im Porzellanzimmer

In den von ihr angebauten Flügeln des Schlosses gab es ein kleines Kabinett mit „japanischer Täfelung", ein Geschenk ihres Bruders Friedrich, das damals für das einzige in Europa galt und sehr viel gekostet hatte. Diese Täfelung besteht, was die Memoiren nicht erwähnen, aus quadratischen Täfelchen chinesischen Porzellans und ist mit Darstellungen aus dem Leben Ostasiens bemalt. In diesem und dem anstoßenden Musik- und Arbeitszimmer wohnte die Markgräfin. Nach ihren Angaben war auch der entgegengesetzte Flügel mit den Räumen ihres Gemahls ausgestattet worden, und zwar in einer für uns bedeutsamen Art. Leider begnügt sie sich hierbei in dem uns wichtigsten Hinweise mit dem einzigen Satze: „Im Nebenzimmer sind Verzierungen aus Wiener Porzellan mit Miniatur-Malereien; der Plafond ist ganz bemalt und schildert den Leonidas, wie er die Thermopylen verteidigt." Diese „Verzierungen" sind nicht mehr erhalten. Die 1906 von Herrmann in Bayreuth herausgegebene Beschreibung des Schlosses erwähnt nur, daß die Wände

* Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Leipzig, Insel-Verlag, 1910. Zweiter Band, S. 151 ff.

dieses Zimmers „ehemals gleichfalls“ Porzellanverkleidung trugen.* Dieses „gleichfalls“ bezieht sich auf die wahrscheinlich irrtümliche Behauptung desselben Verfassers, daß auch das vorhergehende Gemach an den Wänden „ehemals nur mit Porzellan verkleidet“ war. Dies dürfte ein Mißverständnis sein oder einer späteren Veränderung entsprechen, denn die Memoiren der Markgräfin betonen, daß der Raum mit dem Deckenbilde des Artaxerxes und Themistokles an den Wänden mit Gobelins überzogen war, die die ganze Lebensgeschichte jenes griechischen Feldherrn darstellen. Immerhin kam die lebhafte Vorliebe der kunstfrohen Erbauerin für das Porzellan oder was man damals dafür hielt, auch noch in einem dritten Raume außerhalb des Schlosses zum Ausdrucke, spricht sie doch von einer kleinen Küche, „die ich mit antikem Porzellan nach Raffael ausstattete“. Kann es sich dabei gewiß nur um italienische Majoliken gehandelt haben, so läßt sich doch bei dem erstgenannten Zimmer mit den Verzierungen aus Wiener Porzellan gar wohl an eine dem Dubsky-Zimmer verwandte Einrichtung denken. Wären es nur Vasen und Schalen gewesen, so würden die Memoiren kaum von „Verzierungen“ sprechen.

Da die Markgräfin Wilhelmine die Eremitage, wie sie ausdrücklich sagt, in ihrem „gegenwärtigen Zustande“ beschreibt und die Memoiren 1744 in der Eremitage niedergeschrieben wurden, muß der Wiener Porzellanraum zu Bayreuth zwischen 1736 und 1744 entstanden sein, also vor der Einführung der Wiener Fabriksmarke und somit etwa zehn bis zwanzig Jahre nach den Porzellanen des Dubsky-Zimmers. Jedenfalls ist dieser bisher nicht gewürdigte Umstand sehr bemerkenswert, deutet er doch an, daß schon in jener frühen Zeit das „mit Miniatur-Malereien“ geschmückte Wiener Porzellan sich fern von der Ursprungsstätte so großer Beliebtheit erfreute. Allerdings stand Wilhelmine von Bayreuth wenigstens in jenen Jahren zum Wiener Hofe in derart engen Beziehungen, daß sie sich deshalb sogar mit ihrem Bruder Friedrich II. von Preußen überwarf, der es nicht billigen konnte, daß die gegnerische

Abb. 11. Ölbildnis der Kaiserin Maria Theresia in Porzellanrahmen

* Eremitage sonst und jetzt. Bayreuth, Verlag von Emil Mühl.

PORZELLANZIMMER AUS DEM PALAIS DUBSKY IN BRÜNN. DETAIL

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI

Partei am Bayreuther Hofe eine so große Rolle spielte.

Die Sitte, Zimmerwände keramisch zu verzieren, hat sich übrigens auch weiterhin erhalten. Ich erinnere nur an den Empiresalon im Palast des Erzherzogs Friedrich auf der Albrechtsrampe in Wien mit den Wedgwood - Appliken als Wandschmuck.

Abb. 12. Diwantisch

* * *

Betrachten wir nun die eigentliche Fassung jener Porzellane ein wenig näher.

Die Vertäfelung besteht aus Eichenholz, die aufgelegten und vergoldeten Schnitzereien sind aus Lindenholz. Solange die Vertäfelung im Brünner Raume stand, schien sie im großen ganzen unberührt zu sein. Bei der Abnahme anläßlich der Überführung nach Wien mußte ich jedoch sofort feststellen, daß bei genauerer Prüfung vielfache Veränderungen zu erkennen sind. Sie waren durch die ungewöhnliche Grundform des Zimmers, ein verzogenes Trapez, begründet, während der ursprüngliche Raum, für den die Vertäfelung hergestellt worden war, offenbar andere Abmessungen und andere Winkel besessen hatte.

So entsprechen zum Beispiel zwei der oberen Eckstücke einem rechten Winkel, während das Brünner Zimmer überhaupt nur einen einzigen rechten Winkel besitzt; das zweite rechtwinklige Eckstück mußte sich deshalb hier in einen spitzen Mauerwinkel einfügen lassen, was nur durch die Freilassung eines Hohlraumes hinter der Zierleiste ermöglicht werden konnte.

Die ursprünglichen Türöffnungen müssen höher gewesen sein. Das ersieht man daraus, daß die Oberkante der Türaufsätze sich als abgeschnitten erwies und der Türverkleidung unten der Sockel fehlt (Abb. 5). Während die Türen selbst einen umlaufenden glatten Fries haben, reichen in der Türverkleidung die Verzierungen bis zum Fußboden. Infolgedessen stoßen die seitlichen Ansätze der geschnitzten Ranken und Goldleisten ganz willkürlich und ohne inneren Zusammenhang der Linienführung an die viereckigen Supraporten. Während die Fenstersockel unversehrt blieben, scheint auch

Abb. 13. Eckkonsole im Porzellanzimmer

an den Fensteraufsätzen etwas zu fehlen, da die geschnitzten Goldranken unvermittelt auf das Unterlagsbrett übergreifen und eigentlich keinen Abschluß finden (vgl. Abb. 4). Am auffälligsten ist die Kaminecke (Abb. 6). Zunächst war dieser Kamin im Dubskyschen Hause nie heizbar, denn es fehlt der Rauchabzug. Der prachtvolle Porzellanvorbau, gewiß das Glanzstück des ganzen Raumes, hat an dieser Stelle immer nur als Zierde dienen können. Um darüber im Aufbau zwischen den zwei Spiegeln den dickbauchigen, vasenförmigen Körper überhaupt aufstellen zu können, mußte, wie jetzt deutlich zu erkennen war, aus

der vollen Holzplatte nachträglich ein Loch herausgeschnitten werden. Nun ist diese scheinbare Vase eigentlich ein umgestülpter Deckenleuchter, nämlich der Rumpf eines vierten, den drei erhaltenen ähnlichen Beleuchtungskörpers, dessen übrige Bestandteile vermutlich bei der seinerzeitigen Übertragung schon gefehlt hatten.

Wenn man sich nun sagen muß, daß schon die heutigen drei Deckenleuchter für den kleinen Raum zu viel sind und mit der ganzen übrigen Ausstattung den Eindruck der Überladung hervorrufen, so läßt es das Vorhandensein eines vierten Deckenleuchters, der in dem Dubskyschen Zimmer gar keinen Platz mehr gefunden hätte, als völlig zweifellos erscheinen, daß der Raum, für den die ganze Einrichtung ursprünglich veranlaßt wurde, unstreitig bei weitem größer gewesen sein muß. Dafür spricht auch der Umstand, daß die Deckenleuchter nicht ganz gleichgestaltet sind. Es kamen zwei verschiedene Typen zur Verwendung, so daß sie wohl auch nicht so in Reih und Glied hingen wie heute. Nur je zwei der noch gut erhaltenen sind gleichartig; vom fehlenden zweiten Deckenleuchter des andern Typus erhielt sich außer dem Rumpf auf dem Kamin noch ein birnförmiger Anhänger, der jetzt an einem der andern Deckenleuchter angebracht ist. Daß bei jener Änderung des Zimmers Teile des Wandschmuckes beseitigt und Porzellane damit überflüssig wurden, erhellt auch daraus, daß sich einzelne Plättchen und auch Vasen im Dubskyschen Besitz außerhalb dieses Zimmers fanden, ohne daß dieses selbst Lücken aufwies. So schenkte Graf Guido Dubsky im Jahre 1902 dem Brünner Erzherzog Rainer-Museum eine kleine achteckige Porzellanplatte und eine Deckelvase, die offenkundig einst zur Wandverzierung des Zimmers gehört hatten, in der damaligen Aufstellung aber nirgends fehlten und deshalb auch deponiert waren. Auch die zwei jetzt auf den Ecktischchen an der Fensterwand aufgestellten Porzellanflaschen müssen ursprünglich

Abb. 14. Kaminvorsatz im Porzellanzimmer

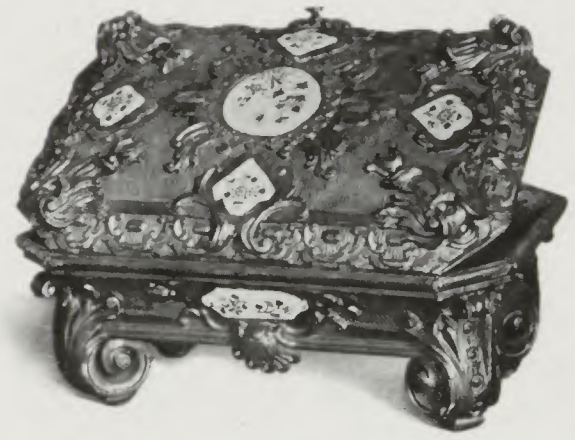

Abb. 15. Spuckkästchen

einen andern Standplatz gehabt haben. Diese Veränderungen gewinnen besondere Bedeutung, wenn man beachtet, daß namentlich auch an dem Fensterpfeiler die geschnitzten Verzierungen den Eindruck willkürlicher Zusammenstellung machen. Es scheint mir, als seien sie dem Wappen zuliebe um diese, wie ich glaube, spätere Zutat einfach ringsherum genagelt (vgl. Abb. 4).

Die Wertschätzung für die Eigenart des Porzellanzimmers ist aber auch unter den späteren Besitzern nie erloschen. Das beweisen die Zutaten aus jüngerer Zeit. So hat die schöne Wanduhr mit den Rokokoschnitzereien der Wandbekleidung nichts gemein. Sie ist im anmutigsten Louis XVI-Stil ausgeführt (Abb. 7). Auf dem seitlich ausladenden Gesimse eines durchbrochenen Holzträgers, auf dem der kreisförmige Uhrkasten ruht, sitzen zwei weibliche Hermen, deren Unterleib in Blattranken und Fruchtgehängen endet. Mit erhobenen Armen halten sie über ihre Häupter ein Körbchen, dessen Blumen und Blätter den oberen Abschluß bilden. Die wohlabgewogenen Verhältnisse und die bei aller Mannigfaltigkeit doch sehr vornehme und reizvolle Komposition deutet auf gute Vorbilder. Daß aber auch diese späte Arbeit sich noch desselben Plattenschmuckes aus vielgestaltigem Alt-Wiener Porzellan bedienen konnte, ist auffällig. Ganz dieselben Motive wie an den Wandplatten kehren auch an der Uhr wieder. Man kann nicht annehmen, daß in den siebziger Jahren noch jene chinesischen Blütenzweige neu angefertigt wurden. Die peinliche „Stiltreue“ und der unerfüllbare Wunsch des XIX. Jahrhunderts, durch Kopierung alte abgelebte Zeiten wieder jung und

Abb. 16. Armlehnstuhl

lebensfähig zu machen, war dem XVIII. Jahrhundert noch fremd. Man kann also nur voraussetzen, daß die Porzellanplatten aus der ersten Periode der Wiener Fabrik noch vorrätig waren, als dieser Uhrkasten geschnitzt wurde.

Abb. 17. Taburett

Auch hier klärt eine genaue Beobachtung den wahrscheinlichen Vorgang auf. Man beachte die acht Füllungen in den Durchbrechungen des Blumenkorbes; sie sind, wenn auch nur in kleinen Abweichungen, doch recht verschiedenartig. Bei einer einheitlichen Bestellung für einen von vorneherein vorliegenden Entwurf wären die Porzellanplättchen gewiß gleichartiger ausgefallen. Auch die Verteilung der übrigen großen und kleinen, runden und eckigen Platten läßt vermuten, daß der Zeichner und Schnitzer des Uhrkastens sich in seinem Entwurfe von dem vorhandenen Porzellanmaterial leiten ließ, das von einem älteren, vielleicht beschädigten Einrichtungsstück zurückgeblieben sein mochte. Ordnet sich doch das ganze Holzwerk dem überquellenden Porzellanschmuck unter. Nicht bloß die Rosenblüten, auch der mittlere Blattkranz, die Rankenausläufer und die Spiralen leben sozusagen nur diesem Plattenbelag zuliebe, auch wo er etwa störend wirkt oder zu groß ausfiel. Die Maße der ganzen Uhrumrahmung betragen 1·13 Meter in der Höhe und 0·65 Meter in der Breite.

Das gleiche läßt sich von den Bilderrahmen behaupten. Auch sie gehören nach dem Muschelwerk ihrer Umrahmung offenbar einer weit späteren Zeit an als die Porzellane. Dafür spricht nicht bloß das Bildnis Kaiser Josefs II. (Abb. 8), denn es konnte ja später eingefügt worden sein und die Stelle eines älteren Gemäldes eingenommen haben. Doch die etwas leblose, mehr schematisch nachgebildete als durchgefühlte Art der Ranken und Wellenlinien kündet das Ende der Rokokoperiode an, für die auch die Befestigung der schweren Rahmen an flatternden Bändern spricht.

Abb. 18. Fußbank

Daß übrigens auch an diesen Rahmen Veränderungen vorgenommen worden sind, geht aus den beiden Frauenbildnissen (Abb. 9 und 10) hervor, die, an sich wenig reizvoll, in Empiretracht erscheinen, also

gewiß an die Stelle älterer Bilder getreten sind. Sie sind kunstlos gemalt, in gar keinem Verhältnis zum Werte des Rahmens und überdies auch nicht richtig gerahmt; beide Frauenköpfe stehen nicht in der Mitte und sind zu stark an den Rand gerückt, als hätte der Maler auf die Größe der fertigen Rahmen nicht genügend Rücksicht genommen.

Die Rahmenmaße sind bei dem Bildnisse des Kaisers 84 zu 70·5 Zentimeter, bei den zwei Frauen 71 zu 57 Zentimeter.

Merkwürdigerweise meldet im Hause Dubsky keine Familienüberlieferung den Namen dieser beiden in Pastell gemalten Frauen, von denen die eine im tief ausgeschnittenen weißen Kleid, die andere mit der hochschließenden Halskrause, der blauen Schärpe um Schulter und Arm und den zwei symmetrischen Spirallocken auf der Stirne italienischen Typus aufweisen, also wohl sicher dem Hause Piati angehören.

Der vierte, kleinste Rahmen mit Maria Theresia in Witwentracht (also nach dem Jahre 1765 in Öl gemalt) zeigt wie die Uhr den für die Josefinische Zeit charakteristischen Aufsatz von Eichenblättern mit Eicheln und flatterndem Bande aus vergoldeter Schnitzerei, besteht aber im übrigen nicht aus Holz wie die andern drei Rahmen, sondern aus Porzellan auf einer Holzunterlage, von der acht geschnitzte Holzappliken den Porzellanrahmen übergreifen, scheinbar um ihn zu halten. Das Rahmenmaß beträgt hier 52 zu 42 Zentimeter (Abb. 11).

Von den fünf Tischen sind die zwei Ecktischchen an der Fensterwand und das Pfeilertischchen (vgl. Abb. 4) zwischen ihnen mit viereckigen Porzellanplatten belegt, während die zwei Tische vor dem Diwan und unter der Uhr bemalte Holzplatten tragen. Ihre Malerei stellt in sehr flüchtiger Art chinesische Landschaften mit gelbem Himmel, eine Terrasse mit Chinesenfiguren, Tuffelsen und Palmen dar und ist von Blütenzweigen mit Schmetterlingen umrahmt.

Der Diwantisch (Abb. 12) öffnet sich nicht durch Herausschieben der Lade; vielmehr ist die bemalte Platte beweglich und gewährt bei ihrer Beseitigung Einblick in ein größeres Mittel- und zwei seitliche schmälere Geheimfächer.

Der Diwantisch und das Pfeilertischchen unter der Uhr scheinen von anderer und jüngerer Hand gemacht zu sein als die drei Fenstertische, die viel prunkvoller gestaltet und besser geschnitzt sind.

Die hübschen Ecktischchen an der Fensterwand sind offenbar auch für tiefere Zimmerwinkel bestimmt gewesen, da ihre Porzellanplatten über die Ecke der Fensterspaletten vorstehen.

Zu letzteren gehören auch die Eckkonsolen (Abb. 13), die drei Holzrahmen, dann der eigenartige Kaminvorsatz, der fast an einen Betschemel erinnert (Abb. 14), und die beiden Spuckkästchen (Abb. 15).

Der Diwan dagegen, die zwei Armlehnstühle (Abb. 16), die vier Sessel und vier Taburette (Abb. 17), sowie die Fußbank (Abb. 18) passen in der Linienführung der Füße zu den jüngeren Tischen und sind vielleicht erst

in Brünn hinzugekommen. Sie sind den Möbeln im Schloß Jarmeritz ähnlich.

Zweifellos Brünner Arbeit sind die Türen und Fensterrahmen und -Spaletten (Abb. 19). Das geht schon daraus hervor, daß auch der dreifenstrige Mittelraum des Dubsky-Palastes, durch den man in das Porzellanzimmer gelangte, an Türen und Fenstern ganz ähnliche Verzierungen, nur ohne die Porzellanplatten aufweist. Auch Sebastian Kurz, der sich als der Verfertiger der Uhr auf dem Zifferblatt nennt, ist ein Brünner. Da er 1826 im Alter von 93 Jahren starb, somit 1733 geboren wurde, führte er diesen Auftrag in seinen besten Mannesjahren aus.

Schließlich ist zu beachten, daß die den Fenstern gegenüberliegende Wand in der Dubskyschen Aufstellung nicht gemauert war, sondern aus Holz bestand und offenbar bei der Einfügung des Zimmerschmuckes erst eingezogen worden ist. Dahinter liegt nämlich ein fensterloser Raum. der früher vielleicht als Alkoven diente.

Daraus erklärt sich auch die ungewöhnliche Grundform des Zimmers, das, bei einer Länge von 7 Meter 31 Zentimeter, an den Fenstern 4 Meter 44 Zentimeter und an jener Rückwand bei dem Kamin nur 3 Meter 60 Zentimeter maß, also in der Grundfläche ein verschobenes Trapez darstellt.

Diese Unregelmäßigkeit fällt indessen keineswegs störend auf. Und trotz der durch die Verkleinerung und Zusammendrängung bedingten Überladung und teilweisen Veränderung wirkt dieser Raum auch als solcher durchaus vornehm und, ganz abgesehen von dem unberechenbaren Werte seiner Porzellanausstattung, in seiner heiteren glanzvollen Schönheit als echtes Sinnbild der kunstfrohen österreichischen Barocke, wie es in dieser Art keinen zweiten gibt.

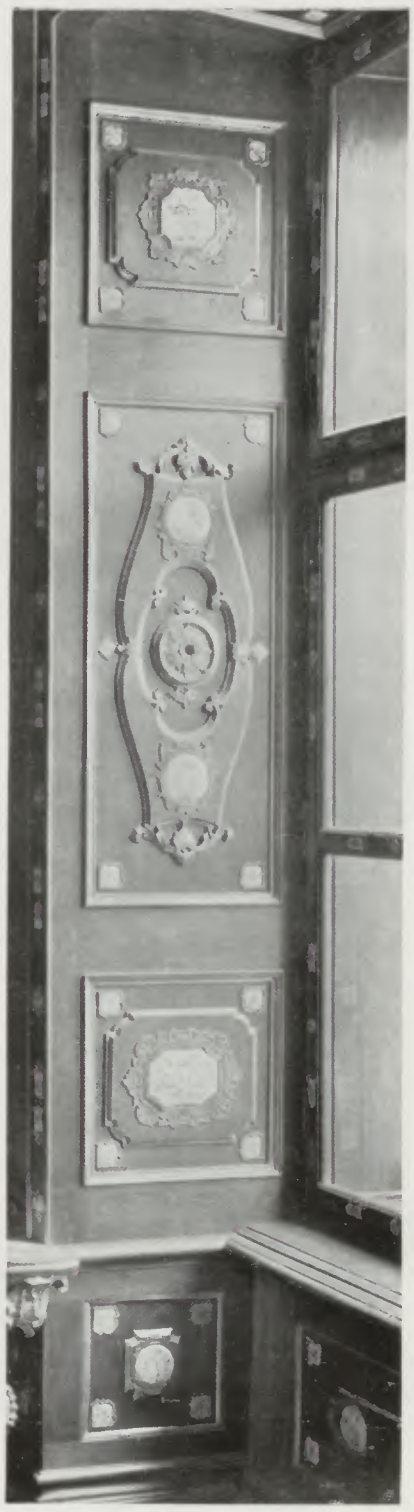

Abb. 19. Fenster im Porzellanzimmer

DAS PORZELLAN IM ZIMMER AUS DEM DUBSKYSCHEN PALAIS VON JOSEF FOLNESICS-WIEN

IN dem Porzellanzimmer aus dem Palais Dubsky in Brünn haben wir die umfangreichste und wohl auch bedeutendste Leistung aus der Frühzeit der Wiener Porzellanfabrik vor uns.* Der typische Dekor der Wiener Fabrik, die charakteristischen Wiener Chinoiserien, für die wir beispielsweise die hier abgebildete Kanne (Abb. 20) mit dem Tigerhenkel anführen, und die ebenso bezeichnenden, in Meißen wesentlich anders ausgeführten Blumen, endlich der allerdings spärlich zur Anwendung gekommene Wiener Spätbarockdekor reden eine so deutliche Sprache und zeigen eine so genaue Übereinstimmung mit dem Dekor vieler anderer Wiener Porzellane aus der Periode Du Paquier, daß eine andere Zuweisung ausgeschlossen ist. Es war ein Glück für den kühnen Gründer der Wiener Fabrik, dessen Unternehmungslust an Waghalsigkeit grenzte, daß der österreichische und ungarische Hochadel sich vom Anfang an für Du Paquier und sein Porzellan interessierte.** Denn nirgends hatte das europäische Porzellan des XVIII. Jahrhunderts so wenig den Charakter einer höfischen Kunst als in Wien. Mit jenem leidenschaftlichen Interesse, das verschiedene deutsche Souveräne der von ihnen ins Leben gerufenen Porzellanindustrie entgegenbrachten, konnte Du Paquier nicht rechnen. Er begann seine Fabrikation ohne materielle Unterstützung von seiten des Staates, und die Teilnahme, die der Hof seinen Erzeugnissen entgegenbrachte, blieb in ruhigen, gemessenen Grenzen. Das Porzellan galt infolge seiner Kostspieligkeit und Gebrech-

Abb. 20. Kaffeekanne der Du Paquier-Zeit mit bunten Chinoiserien (Sammlung des Österr. Museums)

* Julius Leisching: Das Porzellanzimmer im Graf Dubskyschen Palast zu Brünn, S. 15. — W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk", VII, S. 204 ff., und Folnesics-Braun, „Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur", S. 16 ff.

** Beweise für solches Interesse finden wir in dem genannten Porzellanwerk S. 5 ff.

Abb. 21. Wandleuchter der Du Paquier-Zeit mit bunten Barockornamenten und Chinoiserien (Sammlung des Österr. Museums)

lichkeit in Wien noch länger als anderswo als ein Luxuserzeugnis. Wer nach dessen Besitz strebte, mußte von besonderer Vorliebe, ja von heftigem Verlangen danach ergriffen sein, denn Gold, Silber, Zinn, Fayence und Ton erfüllten den eigentlichen Zweck in vieler Hinsicht besser als das Porzellan. Nur den verführerischen Reiz der Neuheit, der Farbenpracht und technischen Vollkommenheit hatte das Porzellan vor seinen Rivalen voraus. Aber gerade das sind Eigenschaften, die Liebhaberwerte schaffen, und wie leicht beim Porzellan die Liebhaberei zur Leidenschaft wird, das zeigte sich schon beim Entstehen dieser Industrie. Regenten wie August der Starke von Sachsen, Karl Theodor von der Pfalz, Karl von Braunschweig und andere haben ihrer Porzellanliebhaberei die weitestgehenden Opfer gebracht. Das Porzellan hat ihre Begehrlichkeit, ihr Luxusbedürfnis, ihre auf ein spezielles Gebiet konzentrierte Kunstliebe bis ins Phantastische gesteigert, und wenn man an die heutigen Porzellansammler denkt, möchte man fast glauben, das alte Porzellan habe alle Sehnsucht des XVIII. Jahrhunderts nach seinem Besitz in sich aufgesogen, um sie von neuem auf die heutige Generation auszustrahlen. Ein merkwürdig leidenschaftlicher Zug beherrscht auch das Porzellanzimmer aus dem Hause Dubsky. Eine Unersättlichkeit, gepaart mit edlem Prunkbedürfnis, eine unbegrenzte Freude an diesem für Europa erst entdeckten Material, tritt uns auch hier vielsagend entgegen. Wer dieses Zimmer bestellte, den mußte der Wunsch beseelen, etwas in dieser Art noch nie Dagewesenes herzustellen, die Gäste des Hauses mit

Abb. 22.
Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

dem Neuesten zu verblüffen. Ganz im Geschmacke der Zeit und ähnlich wie bei den Porzellanzimmern, die mit ostasiatischen oder Meißner Erzeugnissen ausgestattet sind, ist das Porzellan im Zimmer rhythmisch angeordnet, bildet einen integrierenden Teil der Gesamtkomposition und soll den dekorativ wirksamsten Schmuck des Raumes darstellen. Das ganze Zimmer ist gleichsam ein großer Prunkschrank für Porzellan, den aber der Beschauer nicht von außen betrachtet, sondern in den er eintreten kann, um jede Einzelheit aus beliebiger Nähe zu genießen. Das Zimmer ist für das Porzellan eigens komponiert und dieses nicht nachträglich erst herzugebracht. Jedes Stück hatte im Gesamtentwurf seinen eigenen Platz und war auch nach seiner Form und malerischen Ausstattung an ein festgestelltes Programm gebunden. Soweit stimmt unser Porzellanzimmer mit den übrigen bekannten Porzellanzimmern jener Zeit überein. Was es von ihnen unterscheidet und es zu einem in seiner Art einzig dastehenden Interieur macht, das sind die unzähligen, fein bemalten Porzellanplättchen, mit denen Wände und Möbel verziert sind. Wie reicher Juwelenschmuck fügen sie sich in Zierleisten und Umrahmungen, in Möbel, Fenster und Türen ein. Das Zimmer ist wie besät mit diesen kleinen Bildchen und ihrem zierlichen ostasiatischen Blütendekor. Der Gedanke, im Getäfel der Wände kleine Fliesen anzubringen, stammte vielleicht von Du Paquier selbst, dem aus seiner niederländischen Heimat solche Fliesenverkleidungen etwas Ge-

Abb. 23. Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

wöhnliches waren. In der Anordnung dieser Täfelchen machte sich aber die stilistische Eigenart der Barocke geltend. Man blieb nicht beim alten Schema, sondern die Plättchen mußten sich in ihrer neuen Verwendungsart allerlei Veränderungen gefallen lassen, und ebenfalls dem Zeitgeschmack entsprechend, durften sie sich nicht bloß auf die Wand erstrecken, sondern mußten im Interesse einer einheitlichen Wirkung auch das Mobiliar in ihr Dekorationsprogramm einbeziehen. So entstand eine ganz neuartige Ausstattungsmethode, die vielleicht nur ihrer Kostspieligkeit wegen keine direkte Nachahmung gefunden hat. Daß die Wiener Porzellanfabrik zur Zeit Du Paquiers mehrere solche Zimmerausstattungen geschaffen, dafür spricht das bereits im vorangehenden Aufsatz zitierte Zimmer mit Verzierungen aus Wiener Porzellan, das im Jagdschloß der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth bestanden hat, ferner der hier abgebildete Wandleuchter aus der Sammlung des Österreichischen Museums (Abb. 21) und ein Bestandteil eines ähnlichen Wandleuchters in der Sammlung Karl Mayer in Wien, die beide in Form und Bemalung von den Wandleuchtern unseres Brünner Zimmers abweichen.

Abb. 24. Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

Abb. 25. Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

Der beabsichtigte Gesamteindruck des Zimmers ist der eines kleinen Prunksalons mit, wie man damals sagte, „indianischem“ Porzellan. Nichtsdestoweniger zeigt sich in mannigfachem Detail, namentlich was die Modellierung betrifft, soweit wir es nicht mit Vasen zu tun haben, die Formengebung der Barocke. Die Summe der Formtypen innerhalb der 121 Porzellane, zu

Abb. 26. Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

Abb. 27. Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

denen noch rund 1400 Zierplättchen hinzukommen, ist nicht sehr groß. Im ganzen finden wir 70 Vasen, 2 Teller, 2 runde Platten, ein Wappenschild, eine Schüssel, 3 Luster, 12 Wandleuchter, 4 Armleuchter mit Figuren und einen Bilderrahmen aus Porzellan. Die 70 in neun Typen auftretenden Vasen haben durchwegs ostasiatische Formen und sind von verschiedener Größe. Eine sogenannte Fünffingerblumenvase, die im Jahre 1904 noch vorhanden war, ist seither zugrunde gegangen. Wiener Vasen dieser Art sind ziemlich selten, ein derartiges Stück mit unterglasurblauem Dekor, im Besitze des Bethnal Green Museums in London* trägt die Datierung 1721, was uns nicht allein über das Alter dieses in verschiedenen Varianten an der Wiener Fabrik auftretenden Modells, sondern auch über die Zeit der Anwendung des Unterglasurblau in Wien einen willkommenen Aufschluß gibt.

Abb. 28. Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

Der Dekor dieser Vasen ist seinem Charakter nach der des japanischen Imari-Porzellans mit Mumeblüten, Päonien und andern Blumen in bunten Farben. Die Motive sind nur im allgemeinen bei allen Stücken dieselben. Das immer wiederkehrende Kompositionsschema zeigt einen

* Abgebildet in Folnesics und Braun, „Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur", S. 7.

durchlöcherten, violetten Felsbrocken, der auf einem Rasenflecke liegt und hinter dem die verschiedenen Blumen hervorwachsen. Die einzelnen Blumen und Vögel sowie sonstige Details sind dagegen stets wieder von neuem variiert. Die dominierenden Farben sind ein leuchtendes Eisenrot, Violett in verschiedenen Tönen und Grün. Daneben kommt auch etwas Gelb, ein schwach ins Lila übergehendes Rosa und ein spärlich verwendetes zartes Blau vor. Zweige und Blätter sind schwarz konturiert. Im übrigen fehlt dieser schwarze Kontur. Die Ausführung der Malerei ist durchwegs eine sorgfältige.

Abb. 29. Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

Sämtliche Vasen sind in ganz mäßigen Dimensionen gehalten. Die vier größten (Abb. 22) haben einen leicht geschwungenen Vasenkörper, eingezogenen, kurzen Fuß, ausladende Schulter, kurzen Hals und, so wie auch alle andern Vasen, mit Ausnahme der zylindrisch geformten und der zwei flachgedrückten, einen glockenförmigen Deckel mit aufgesetztem Knopf. Sie sind 26·4 Zentimeter hoch, ihr breitester Durchmesser beträgt 13 Zentimeter. Diese vier Vasen sind die einzigen, die am Halsrand einen leichten Palmettendekor in Violett aufweisen.

Abb. 30.
Buntbemalte Vase aus dem Porzellanzimmer

An Höhe den eben beschriebenen nahezu gleichkommend sind sechs Vasen in Form eines gegen den Fuß hin schwächer, gegen die Mündung zu stärker ausgeschweiften Zylinders (Abb. 23). Ihre Höhe schwankt zwischen 24·3 Zentimeter und 25·2 Zentimeter, der Mündungsdurchmesser zwischen 14·2 Zentimeter und 14·7 Zentimeter. Nur in zwei Exemplaren sind Vasen von besonders sorgfältiger Bemalung mit breiter Schulter und unterhalb derselben bis zum Fuß hin sich gleichmäßig verjüngender Form vorhanden (Abb. 24). Die eine ist 22 Zentimeter hoch und 14·5 Zentimeter breit, die andere 21·8 Zentimeter hoch und

Abb. 31. Kleiner buntbemalter Becher aus dem Porzellanzimmer

Abb. 32. Länglicher buntbemalter Becher aus dem Porzellanzimmer

14·7 Zentimeter breit. Ein weiterer, in sechs Exemplaren vertretener Typus zeigt einen kugeligen Bauch, hohen, etwas ausgeschweiften, zylindrischen Fuß und zylindrischen Hals (Abb. 25). Die Höhe schwankt bei den einzelnen Stücken zwischen 21·7 Zentimeter und 22 Zentimeter, der Durchmesser beträgt 9·7 Zentimeter. Die Blumenmalereien dieser Gruppe und der folgenden zeigen im Gegensatze zu den früher beschriebenen keine Zutaten von Vögeln und Insekten.

Die folgende Gruppe, in acht Exemplaren vertreten, zeigt auf niederem, eingezogenem Fuß einen kugeligen Körper, der in sanfter Schweifung in den breiten Hals übergeht (Abb. 26). Der glockenförmige Deckel ist mehr in die Höhe gezogen als bei den übrigen Vasen. Ihre Höhe schwankt zwischen 21·5 und 21·8 Zentimeter, der größte Durchmesser zwischen 9·3 und 9·5 Zentimeter.

Sechzehn weitere Vasen haben die Form von Deckeltöpfchen, die nach obenhin ausgebaucht sind (Abb. 27). Ihre Größe ist nicht ganz gleich, die zwei größten sind 17 Zentimeter hoch und haben einen Durchmesser von 10·7 Zentimeter. Diese zwei Stücke sind spätere Ergänzungen aus der Wiener Fabrik mit der eingepreßten Marke, dem Jahresstempel 847 und der Malernummer 27. Das ist die Nummer des Josef Zoller, der von 1838 bis 1861 als Buntmaler in der Fabrik tätig war. Sieben folgende sind 15·7 Zentimeter hoch mit einem Durchmesser von 10·2 Zentimeter und sieben andere nur 15·3 Zentimeter hoch mit 9·7 Zentimeter Durchmesser.

Abb. 33. Länglicher buntbemalter Becher aus dem Porzellanzimmer

Abb. 34. Länglicher buntbemalter Becher aus dem Porzellanzimmer

Eine Reihe von zwölf weiteren Vasen zeigt schlankere Form als die eben beschriebenen und ist gegen das Fußende hin nur schwach ausgebaucht (Abb. 28). Von diesen Vasen stammen sechs aus der 1839 gegründeten ungarischen Porzellanfabrik in Herend, die damals die Imitation von chinesischem Porzellan als Spezialfach betrieb. Diese sechs

Herender Vasen sind nach ein und demselben Wiener Original sehr gut kopiert und unterscheiden sich nur durch größere Feinheit der Masse und deren reineres Weiß von dem Wiener Musterstück. Sie tragen das ungarische Landeswappen mit der Krone in Blau über der Glasur. Die Höhe dieser Vasen variiert zwischen 16·6 und 17 Zentimeter, der Durchmesser beträgt 8·3 Zentimeter.

Abb. 35. Buntbemalter Teller aus dem Porzellanzimmer

Vierzehn weitere Vasen sind flaschenförmig, mit kurzem Hals und abgesetztem Fuß (Abb. 29), acht davon größer und sechs kleiner, die größeren variieren in ihrer Höhe zwischen 18 und 18·5 Zentimeter bei 9·8 Zentimeter Durchmesser, bei den kleineren beträgt die Höhe 16 Zentimeter, der Durchmesser 8 Zentimeter. Überdies sind noch zwei Vasen in Form flachgedrückter Deckelflaschen vorhanden, die zwar auch der Wiener Fabrik unter Du Paquier entstammen, aber in der Art der Malerei von den übrigen Vasen abweichen (Abb. 30). Der wesentlichste Unterschied besteht

in einem opaken, dick auf die Glasur aufgetragenen hellen Blau und in einer spärlichen Verwendung von Gold.

Alle diese Vasen sind in Gruppen um die beiden Spiegel und in den drei Ecken des Zimmers verteilt. In der Gruppe um den Kaminspiegel ist eine Vase durch den Mittelkörper eines Lusters von der Art des beim kleineren der drei vorhandenen Luster verwendeten ersetzt, vermutlich als Notbehelf

Abb. 36. Innenseite der Schüssel mit bunten deutschen Blumen, aus dem Porzellanzimmer

für eine zugrunde gegangene größere Vase und als Überbleibsel aus der Zeit, als diese Porzellane noch jenes größere Zimmer schmückten, aus dem sie stammen.

Weitere 28 kleine Gefäße zieren einen geschnitzten Ornamentfries, der unterhalb der Decke an allen jenen Stellen einen Abschluß der Wände bildet, wo die Holzverkleidungen nicht bis an die Decke reichen. Es sind abwechselnd größere und kleinere henkellose Becher, die höheren 7 bis 8 Zentimeter hoch mit 6·3 bis 7 Zentimeter oberem Durchmesser, die

niedrigeren 4·7 bis 5 Zentimeter hoch mit 6·5 bis 7·5 Zentimeter Durchmesser. Der Charakter des Dekors dieser niedrigeren Becher ist derselbe wie der der Vasen, sie zeigen überdies an der Innenseite einen zarten Palmettenfries in Lila (Abb. 31). Es sind ihrer im ganzen zehn, aber nur sechs davon gehören der alten Serie an, wogegen vier japanische Erzeugnisse gewöhnlichster Sorte sind. Es handelt sich hier wie in den bereits erwähnten ähnlichen Fällen um spätere Ergänzungen. Von den 18 höheren Bechern gehören nur 14 dem alten Bestande an, von den zwei weiteren sind zwei zwar auch alte Wiener Erzeugnisse vor der Marke, doch ist ihr Dekor — deutsche Blumen und Schmetterlinge — ein anderer als der der übrigen, zwei andere dagegen sind Herender Kopien nach einem der zwei letztgenannten Originale (Abb. 32—34). Vervollständigt wird die Reihe von

Abb. 37. Außenseite der gegenüberstehenden Schüssel

Vasen und Bechern durch zwei Teller mit geschwungenem Rand, die als Mittelstücke der Supraporten in die geschnitzte Goldornamentik eingelassen sind (Abb. 35). Ihre Bemalung entspricht jener der Vasen, ist aber mit besonderer Feinheit durchgeführt. Ihr Durchmesser beträgt 26·4 Zentimeter. In gleicher Weise sind zwei runde, ähnlich dekorierte Platten in die Holzverkleidung ober den Fenstern eingelassen. Als Mittelstück der Boiserie über dem Kamin ist an oberster Stelle eine Schüssel mit bunten, deutschen Streublumen angebracht, die beiderseitig dekoriert ist (Abb. 36 u. 37). Sie ist 9 Zentimeter tief und hat einen Durchmesser von 22·5 Zentimeter. Sie scheint sich ursprünglich nicht an dieser Stelle befunden zu haben, sondern erst nachträglich, vielleicht anläßlich der Übertragung des Zimmers nach Brünn, hierher versetzt worden zu sein.

Die bereits erwähnten Beleuchtungsobjekte des Zimmers, die ebenfalls durchwegs aus Porzellan sind, bestehen aus zwölf Wandleuchtern mit dahinter befindlicher Hängeplatte, vier Wandarmen ohne Platte, und drei sechsarmigen Lustern. Von den Wandarmen ohne Hängeplatte befinden

Abb. 38. Buntbemalter Wandleuchter aus dem Porzellanzimmer

sich je zwei zu beiden Seiten der zwei Spiegel. Sie sind auf geschnitzte, mit vier kleinen Porzellanplättchen verzierte Goldkartuschen aufmontiert.

Die zwölf regelmäßig an den Wänden verteilten Wandleuchter (Abb. 38) bestehen aus der Hängeplatte in Form einer Kartusche und dem eigentlichen Wandarm, der in die Platte eingelassen ist. Die Hängeplatte hat ein ovales, schwach erhabenes Mittelmedaillon mit bunter Malerei: Chinesenfiguren in Gartenumgebung, die stark an den Dekor auf der Seite 20 abgebildeten Kanne mit dem Tigerhenkel erinnern; nur eine Platte ist statt mit Chinesen mit einem Hirschen und einem bunten Vogel bemalt (Abb. 39). Wiederholungen ein und desselben Bildes kommen in diesen Medaillons nicht vor. Die in Anwendung gekommenen Farben sind dieselben wie die auf den Vasen, nur treffen wir häufiger ein zartes Hellblau an und finden überdies spärlich verteiltes Gold. Die dominierende Farbe ist auch hier ein leuchtendes Eisenrot. Diese Mittelmedaillons sind von vier bunten Blütenzweigen, die von zwei Reliefrosetten zu beiden Seiten des Medaillons unterbrochen werden, umgeben. Den oberen Teil der Platte bekrönt eine mit Barockornamenten in Violett und Eisenrot verzierte plastische Muschel. Ein S-förmig geschwungener und mit bunten Blümchen bemalter Leuchterarm ragt unterhalb des Medaillons aus einer leichten Reliefverzierung der Platte hervor und trägt die geriefelte Traufschale, die außen mit zarten Barockornamenten in Eisenrot, Lila und Grün, innen mit bunten Blümchen verziert ist. Die Höhe der Hängeplatte beträgt 28 Zentimeter, die Breite 21·5 Zentimeter, die Länge des Armes

17·5 Zentimeter.* Anders als diese zwölf Wandarme sind die vier zu den Spiegeln gehörigen Lichtträger gestaltet (Abb. 40). Sie haben eine durchbrochene, ornamentale Barockform, auf die eine kleine Standplatte aufgesetzt ist. Auf jeder solchen Platte steht eine bunt bemalte Chinesenfigur. Eine von diesen Figuren hat einen Vogel und ein Blasinstrument in den Händen, eine andere einen Stab, zwei weitere strecken bloß die linke Hand von sich. In ihrer gedrungenen und etwas verschwommenen Form sind es charakteristische Repräsentanten der Wiener Porzellanplastik unter Du Paquier. An der Unterseite des Lichtträgers, der so wie die früher beschriebenen mit bunten Blümchen bemalt ist, hängt eine geriefelte Bommel. Tülle und Traufschale entsprechen in Form und Dekor jenen der zwölf Wandleuchter. Die Höhe beträgt bei einem Paare 26·5 Zentimeter, beim andern 25·5 Zentimeter, die Länge 22·5 Zentimeter und 22 Zentimeter.

Stücke von besonderer Zierlichkeit und Pracht sind die drei Luster, von denen der von der Mitte der Decke herabhängende etwas kleiner ist als die zwei andern und auch sonstige kleine Formverschiedenheiten aufweist (Abb. 41 u. 42). Die Luster bestehen aus einem breiten Mittelkörper von geschwungener Balusterform, der nach oben wie nach unten von gleichartig modellierten, kräftigen Knäufen abgeschlossen wird. Aus dem eingezogenen unteren Teil des Mittelkörpers ragen je sechs Arme hervor von der Form, die wir bereits bei den Wandleuchtern neben den Spiegeln charakterisiert haben. Auf den Standplättchen dieser Arme stehen abwechselnd je ein Chinese und ein Vogel. Zu ihrer Sicherung ist eine nach rückwärts abbiegende

Abb. 39. Buntbemalter Wandleuchter aus dem Porzellanzimmer

* Von einem dieser Wandarme ist nur die Hängeplatte vorhanden, bei einem andern fehlt die Traufschale.

und an den Vasenkörper anschließende astförmige Versteifung angebracht, die jedoch an mehreren Stellen nicht mehr vorhanden ist.

Auch die Zahl der Lusterfigürchen ist nicht mehr vollständig. Vom kleineren Luster sind nur mehr die drei Vögel vorhanden, und auch von einem der größeren fehlt ein Chinese. Die Chinesenfiguren der Luster sind etwas größer wie jene der Wandarme. Jene sind 11 Zentimeter, diese nur 10 Zentimeter hoch. Von den Lusterarmen sowie von den abschließenden Knäufen hängen teils glatte, teils geriefelte, birnförmige Bommeln herab. Die farbige Ausstattung der Luster entspricht im ganzen jener der Vasen, statt der hinter einem Felsstück emporwachsenden Blumen sehen wir aber Schnittblumen in regelmäßiger Verteilung, wobei zu bemerken ist, daß die größeren unter ihnen eine Kombination von europäischen und ostasiatischen Blumen darstellen, so daß wir hier eine Gattung von Übergangsformen zu den „deutschen Blumen" vor uns haben. Die Höhe der beiden größeren Luster beträgt 70 Zentimeter, der Durchmesser 66 Zentimeter, die Höhe des kleineren Lusters 62·5 und dessen Breite 58 Zentimeter.

Abb. 40. Wandleuchter von der Umrahmung des Kaminspiegels im Porzellanzimmer

Ein Hauptstück des Zimmers ist die Kaminumrahmung (Abb. 43). Sie ist 129 Zentimeter hoch, 138 Zentimeter breit und reich mit bunten deutschen Blumen bemalt. Beachtenswert ist die Menge der verschiedenen Pflanzenarten, ihre geschmackvolle Verteilung im Raume sowie ihre sorgfältige Ausführung. Unter Berücksichtigung des Umstandes, daß der Kamin bloß aus 15 großen zusammenpassenden Stücken besteht, muß dessen Herstellung auch in technischer Hinsicht als eine sehr beachtenswerte Leistung jener Zeit angesehen werden. Denselben Dekor wie der Kamin weisen die Plattenverkleidungen der zwei Ecktische und des Konsoltisches auf. Dabei ist zu bemerken, daß

die Platten der dreiseitigen Ecktische genau der Form des Tisches angepaßt und mit einer über die Plattenränder hinausreichenden zusammenhängenden Musterung versehen sind, während die Platten des Konsoltisches einfach viereckig sind und jede Platte für sich ihren Blumenschmuck trägt.

Es erübrigt uns nun noch die Beschreibung der in die Möbel, in die Holzvertäfelung, in die Bilderrahmen und in die Wanduhr eingelassenen Porzellanplättchen. Sie sind von sehr verschiedener Form und Größe. Die größten finden wir am Konsoltischchen mit 10·2 × 13·5 Zentimeter, die kleinsten am Rahmen mit dem Porträt Kaiser Josefs II. mit 1·2 Zentimeter Durchmesser. Was ihre Form betrifft, so finden wir dreizehn Varianten und über-

Abb. 41. Luster mit bunter Bemalung aus dem Porzellanzimmer

dies kommen die runden Plättchen in elf Größen, die ovalen in neun, die viereckigen, mit Kreisausschnitten in den Ecken, in sieben verschiedenen Größen vor, so daß im ganzen 42 verschiedene Sorten und rund 1400 Stück in Verwendung gekommen sind. Ihr Dekor schließt sich ebenfalls den Imari-Mustern an und befolgt dasselbe Schema wie die Malerei der Vasen. Die Masse, die bei diesen Plättchen in Anwendung kam, ist wohl etwas reiner als die bei den Wandleuchtern und Lustern verwendete, da aber in jener Zeit die Masse an der Fabrik häufig gewechselt wurde, haben solche Verschiedenheiten nichts Befremdliches (Abb. 44—46). In der technischen und künstlerischen Durchführung von

den übrigen Stücken etwas abweichend ist der Rahmen mit dem Bildnisse der Kaiserin Maria Theresia (Abb. 11). Er ist nicht wie die drei andern Rahmen geschnitzt, vergoldet und mit Porzellanplättchen verziert, sondern aus acht profilierten Porzellanleisten zusammengesetzt. Die Verbindungsstellen der Leisten sind mit ornamentalen Goldauflagen verdeckt, ähnlich wie bei dem Spiegelrahmen des Turiner Museums,* der ungefähr derselben Zeit angehört. Die Leisten sind auf dem mittleren Rundstab mit bunten japanischen Blumen, in den beiderseits ansetzenden Hohlkehlen mit einem Linienmuster in Gold auf kobaltblauem Grunde verziert. Der Rahmen ist 51 Zentimeter hoch und 41·5 Zentimeter breit.

Abb. 42. Kleinerer Luster mit bunter Bemalung aus dem Porzellanzimmer

Wenn wir aus dem Charakter der Porzellane auf die Entstehungszeit des Zimmers schließen wollten, so wäre zunächst zu erwägen, daß in Wien ebenso wie in Meißen der japanische Imari-Dekor für die Anfänge der Fabrik, in Wien also für die Zeit zwischen 1719 und 1725, charakteristisch ist. Für diese Zeit spricht auch das Fehlen des Unterglasurblau, denn die Imitationen der äußerst dekorativen japanischen Hizen-Porzellane mit Unterglasurblau, Eisenrot und Gold als Hauptfarben treten erst später an der Wiener Fabrik auf und bleiben dann auch ein bis in die kaiserliche Zeit hinein beliebtes Genre.

* Abgebildet in Folnesics und Braun, Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur, S. 15.

Abb. 43. Kamin mit bunten deutschen Blumen aus dem Porzellanzimmer

In dieser Art wurden nicht nur zahlreiche große Dekorationsschüsseln hergestellt, sondern sie war auch als Tafelgeschirr beliebt und wurde in

der Zeit von 1730 bis 1750 sowohl bloß in Unterglasurblau wie auch in den erwähnten drei Farben erzeugt, wogegen das zartere, vielfarbige Imarimuster von 1725 an immer mehr verschwindet. Auch die kaum merkliche Verwendung von Barockornamenten, die später, das heißt nach 1725, mit Vorliebe mit Chinoiserien vermengt, im farbigen Wiener Porzellandekor eine viel größere Bedeutung gewinnen, spricht für die ersten zwanziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts.

An manchen Objekten tritt ferner, wie wir gesehen haben, eine Vermengung von „indianischen Blumen" mit „deutschen Blumen" auf. Auch diese Kombination deutet auf ein Übergangsstadium hin, auf eine Zeit, die der Verwendung einer ausschließlich europäischen Flora, die etwa zwischen 1725 und 1730 angesetzt werden muß, vorangegangen ist.

Abb. 44. Porzellanplättchen mit vergoldeter Umrahmung, aus der Holzverkleidung des Porzellanzimmers

Dem Dekor der Porzellane unseres Zimmers entsprechend, müßte also seine Entstehungszeit vor 1730 angesetzt werden. Diese Zeitbestimmung stimmt auch mit dem Stil der äußerst zierlichen Goldumrahmungen der Porzellanplättchen an den Holzvertäfelungen überein. Dieselben sind in Vergoldergrund gepreßt, dann mit der Hand graviert und mit solcher Präzision ausgeführt, daß sie wie vergoldete Bronzeumrahmungen wirken. Die Holzschnitzereien dagegen an den Wandverzierungen und Möbeln weisen zwar noch immer barocke Elemente auf, zeigen aber sowohl in einzelnen Details ihrer Ornamente sowie in ihrer Gesamterscheinung Rokokocharakter. Da sich sonst das Auftreten des Rokoko in Österreich vor 1740 nicht nachweisen läßt, sind wir in bezug auf die Lösung dieses chronologischen Widerspruches vorläufig bloß auf Vermutungen angewiesen.

Die Entstehung des Zimmers nach dem Alter der Porzellane festzustellen, ist aber überhaupt ein auf schwankender Grundlage beruhender Vorgang, denn es läßt sich nicht nachweisen, ob die wichtigsten Porzellanobjekte nicht bereits vor Herstellung des Zimmers in den Magazinen der Porzellanfabrik lagerten, so daß nur für ganz spezielle Zwecke, wie für den Plattenbelag der Ecktische oder die Errichtung des Kamins, erst während der Herstellung des Zimmers einzelne Porzellane neu angefertigt werden mußten.

Bezüglich der Porzellanplättchen steht das Vorhandensein eines über den nächsten Bedarf hinausreichenden Vorrates außer Zweifel, was namentlich der Porzellanschmuck der erst um 1780 entstandenen Wanduhr beweist.

Der Umstand, daß das Zimmer nicht nur im Laufe der Zeit in den Besitz verschiedener Familien überging, sondern auch seinen Standort wechselte, wobei einschneidende Veränderungen unvermeidlich waren, läßt der Vermutung freien Spielraum, chronologische und konstruktive Ungereimtheiten mit diesen Tatsachen in Verbindung zu bringen. Entscheidende Aufklärungen können jedoch nur archivalische Funde geben, wie sie vielleicht der Zukunft vorbehalten sind.

Abb. 45. Porzellanplättchen mit vergoldeter Umrahmung, aus der Holzverkleidung des Porzellanzimmers

Wenn wir aber sowohl beim Porzellan wie bei den geschnitzten und vergoldeten Bestandteilen des Zimmers mehr oder minder auffällige stilistische Verschiedenheiten feststellen konnten, so stören sie doch keineswegs den Gesamteindruck, sondern wir haben vielmehr ein künstlerisch geschlossenes Ganzes von ausgesuchter Pracht vor uns, das unser Entzücken um so mehr hervorzurufen geeignet ist, als die Erhaltung aller Einzelheiten eine auffallende Frische, ja man könnte fast sagen Unberührtheit, aufweist. Nicht mehr der schwere, massige Prunk der Barockzeit, sondern bereits die leichtere, phantasievolle Beweglichkeit der Übergangsformen zum Rokoko beherrschen die Gesamtheit der Erscheinung. Rahmenwerk an Stelle architektonischer Pilasterformen und eine hellere, freudigere Farbengebung, bedingt durch das weiße Porzellan, ein Ton von Anmut an Stelle der Würde, ein Anflug von Bequemlichkeit, namentlich bei den Sitzmöbeln, an Stelle der Steifheit rufen fast schon ein Empfinden von Behaglichkeit hervor. Es ist die auf deutschen Boden übertragene künstlerische Ausdrucksweise, die man in Frankreich als Stil der Regence bezeichnet. Noch siegt die Symmetrie über das Unsymmetrische, aber die starke Hinneigung zur Chinoiserie, die in den Porzellanen zum Ausdruck kommt, verbunden mit dem naturalistischen Blumenschmuck, der hier auftritt, beweisen bereits jenes Zurückweichen vor dem architektonischen Zwange, dem das vollendete Rokoko rückhaltslosen Ausdruck verleiht und dem erst die folgende Periode mit Nachdruck Einhalt gebietet.

Abb. 46. Porzellanplättchen mit vergoldeter Umrahmung, aus der Holzverkleidung des Porzellanzimmers

MAK-BIBLIOTHEK
+XM3290505